



Enunciação e Discurso na Telenovela: A construção de um Sentido de Nacionalidade¹

Maria Cristina Palma Mungioli
Profa. Dra. da Escola de Comunicações e Artes da USP

Resumo

As telenovelas brasileiras destacam-se na constituição do sentimento de nacionalidade, pois constroem/desconstroem discursos sobre os mais diversos aspectos da sociedade – sociais, culturais, econômicos -, dando-lhes sentido, atribuindo-lhes valor, organizando-os, estabelecendo vínculos, seja pela contradição, pela negação, ou pelo esquecimento. Neste texto, abordam-se alguns aspectos dos mecanismos empregados na elaboração da linguagem da telenovela brasileira referentes à discursivização da enunciação e à relação tempo-espço (cronotopo). Com esse objetivo, empreende-se uma breve discussão sobre as relações entre literatura, televisão e a construção de um sentido identitário de nação. Bhabha (2003), Bakhtin (1993, 2002, 2003), Benveniste (2006), Ianni (2004), Antonio Cândido (1965) e Motter (2004, 2001) fornecem a base teórica para a discussão.

Palavras-chave:

linguagem televisual; telenovela, sentido de nacionalidade; construção de sentido; cronotopo.

1. A língua que nos fala

O ponto de partida para nossa reflexão sobre linguagem televisiva são as palavras de Mia Couto² acerca da influência de Jorge Amado em sua vida e na vida de seu país:

Jorge não escrevia livros, ele escrevia um país. E não era apenas um autor que nos chegava. Era um Brasil todo inteiro que regressava à África. Havia pois uma outra nação que era longínqua e não nos era exterior. E nós precisávamos desse Brasil como quem carece de um sonho que nunca antes soubéramos ter. Podia ser um Brasil tipificado e mistificado, mas era um espaço mágico onde nos renasciam os criadores de histórias e produtores de felicidade.

Descobríamos essa nação num momento histórico em que nos faltava ser nação. O Brasil – tão cheio de África, tão cheio de nossa língua e de nossa religiosidade – nos entregava essa margem que nos faltava para sermos rio.³

As belas palavras do escritor moçambicano permitem diversas interpretações, porém é inegável a constatação de que a influência de Jorge Amado sobre o imaginário e, por conseguinte, sobre a vida da África de língua portuguesa foi além da conquista de leitores apaixonados por um estilo de escrever. O discurso de Mia Couto faz-nos considerar a incrível capacidade de a literatura (e a linguagem) narrar muito mais do que histórias.

¹ Trabalho apresentado ao NP Ficção Seriada do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Antonio Emílio Leire Couto, nascido em 1955 na Cidade de Beira, em Moçambique, é poeta, contista, cronista e romancista, escreveu, entre outros, *Terra Sonâmbula*, *O último vôo do Flamingo* e *O Outro Pé da Sereia*. Colabora com jornais, cadeias de rádio e televisão, em Moçambique e no exterior. Seus livros foram traduzidos em várias línguas e receberam inúmeros prêmios em diversos países.

³ Em palestra proferida por ocasião do (re)lançamento da obra de Jorge Amado pela Cia. Das Letras e reproduzida na íntegra no Caderno2-D9- do jornal *O Estado de S. Paulo* de 05.04.2008, sob o título: ... e fazer do nosso sonho uma casa.



São ainda as palavras do escritor moçambicano, analisadas sob a perspectiva do pensamento de Bakhtin (2002), que nos servem de guia para lembrar que, como seres de linguagem, é por meio das palavras, dos signos, enfim dos discursos que nos compreendemos e compreendemos o mundo. A linguagem não apenas nos situa no mundo, mas também situa o mundo para que possamos compreendê-lo e transformá-lo.

Em outro trecho de sua bela palestra, Mia Couto chama a atenção para uma *razão lingüística* que fez com que o escritor moçambicano e seus pares de outros países africanos encontrassem nos romances de Jorge Amado muito mais do que histórias para serem lidas, (re)encontrassem uma identidade que se mostrava nas palavras, no discurso de um *outro*:

E há uma outra razão que poderíamos chamar de lingüística. No outro lado mundo, se revelava a possibilidade de um outro lado de nossa língua.
Na altura, nós carecíamos de um português sem Portugal, de um idioma que, sendo do Outro, nos ajudasse a encontrar uma identidade própria. Até se dar o encontro com o português brasileiro, nós falávamos *uma língua que não nos falava*. E ter uma língua assim, apenas por metade, é um outro modo de viver calado. Jorge Amado e os brasileiros nos devolviam a fala, num outro português, mais açucarado, mais dançável, mais a jeito de ser nosso. (grifos meus)

Se o relato de Mia Couto nos comove por sua beleza e expressividade é porque talvez nele encontremos elementos que nos mostrem o sentimento do nascimento de uma identidade nacional, identidade essa marcada pelo surgimento de um modo de se dizer, de se expressar, enfim, de poder falar uma *língua que nos fala*.

Tomando como ponto de partida essa capacidade de a linguagem ser mais do que um meio de comunicação, pretendemos discutir alguns aspectos referentes à linguagem das telenovelas que ensejam a construção de um sentimento identitário de nação.

2. Televisão, literatura e sentimento de nacionalidade: inter-relações

Diversos estudiosos têm chamado atenção para o fato de a televisão no Brasil e na América Latina⁴ possuir um caráter bastante diverso daquele encontrado na Europa ou nos Estados Unidos da América. A televisão no Brasil, apesar de ter nascido sob a égide da iniciativa privada, sempre esteve intimamente ligada às estruturas governamentais quer no sentido político do termo, quer no sentido de apropriação de um ideário “pedagógico” dos meios de comunicação de massa elevados a uma categoria um tanto quanto discutível de “educadores” do Brasil. No primeiro sentido, referimo-nos, principalmente, ao formidável

⁴ É interessante, para o desenvolvimento desse raciocínio, levar em conta as discussões efetuadas a respeito do sentimento de nacionalismo e de integração nacional (sobretudo na América do Sul) efetuadas por Martín-Barbero (in: *Dos meios às mediações: comunicação cultura e hegemonia*), Renato Ortiz, Sílvia H. S. Borelli e José M. O. Ramos, *Telenovela: história e produção*, 1988. Além de livros como: *O carnaval das imagens*, de Michele & Armand Mattelart, *Elogio do grande público*, de Dominique Wolton. São Paulo. Ática. 1996 e *Os exercícios do ver*, de Jesus Martín-Barbero e German Rey e *Ficção e Política: o Brasil nas minisséries*, de Narciso Lobo.

aparato tecnológico fornecido pelo Estado para que as imagens de televisão ganhassem os lares de todos os brasileiros. O melhor exemplo disso é a criação pelos sucessivos governos da Ditadura Militar de uma ampla rede de telecomunicações com a finalidade de integrar o país por meio da televisão.⁵ Desde sua fundação, a televisão, em geral, e a Rede Globo de Televisão, em particular, incorporaram às suas atribuições o papel de mantenedora do laço social que une a nação brasileira.

Dessa forma, as duas características que marcaram a implantação e a disseminação da televisão no Brasil, quais sejam, televisão privada fortemente ligada às estruturas governamentais e à apropriação de um ideário “pedagógico”, relacionam-se de maneira dialética na construção de uma identidade nacional forjada pelo desenvolvimento de um raciocínio estratégico de que é preciso *integrar para não entregar* ou de que é necessário que você *ame o Brasil* ou então *deixe-o*. Esses são dois lemas caros aos governos militares pós-1964, mas que têm suas raízes em outros movimentos de cunho nacionalista como o republicanismo, populismo, ou o conservantismo de maneira geral⁶.

Porém, os conceitos de nação e de povo não se constroem no vazio. É necessário que haja um laço social que permita às populações de um determinado país sentir-se como povo e como nação. Boa parte desse laço social é conseguido por meio “[d]as narrativas com as quais se reconhecem, tecem, enaltecem ou esquecem os mais diferentes aspectos da formação e da transformação da sociedade nacional (...)”⁷

Como todos os países, o Brasil passou (e passa) por diversos momentos em que se procurou (procura) criar/consolidar a idéia de nação a partir de narrativas literárias que buscavam criar no imaginário de suas populações o conceito de nação⁸. Em todos esses momentos e, talvez, para todos esses movimentos houve uma narrativa que procurou corresponder à busca de um sentimento de nacionalidade que expressasse o caráter único das várias populações que viviam no Brasil. É praticamente consenso entre os estudiosos da literatura que isso ocorreu especialmente a partir do Romantismo brasileiro, que:

⁵ Discorrem sobre esse assunto Suzy dos Santos e Sérgio Capparelli no capítulo Coronelismo, radiodifusão e voto a nova face de um velho conceito no livro *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia* organizado por Valério Cruz Brittos e César Ricardo Siqueira Bolaño. : Dentro desse quadro, a Rede Globo ocupa papel preponderante na formação de um imaginário ligado à grandeza do país e do povo, principalmente durante os governos militares pós-1964 conforme enfatiza Boris Fausto, *História Concisa do Brasil*, p. 268, “Em 1960, apenas 9,5% das residências urbanas tinham televisão: em 1970, a porcentagem chegava a 40%. Por essa época, beneficiada pelo apoio do governo, de quem se transformou em porta-voz, a TV Globo expandiu-se até se tornar rede nacional e alcançar praticamente o controle do setor. A propaganda governamental passou a ter um canal de expressão como nunca existira na história do país. A promoção do “Brasil grande potência” produziu resultados no imaginário da população. Foi a época em que muitos brasileiros idosos, de classe média, lamentavam não ter condições biológicas para viver até o novo milênio, quando o Brasil se equipararia ao Japão.”

⁶ Cf. Octávio Ianni. **A idéia de Brasil moderno..**

⁷ Octávio Ianni, Nação e narração, in Flávio Aguiar (org), *Antonio Candido: Pensamento e militância*, p. 71.

⁸ Sobre esse aspecto consultar Antonio Cândido, *Literatura e sociedade e Formação da literatura no Brasil*, vol. I e II, Afrânio Coutinho, *A tradição afortunada*, e Alfredo Bosi, *A dialética da colonização*.



(...) foi inicialmente (e continuou sendo até o fim) sobretudo nacionalismo. E nacionalismo foi antes de mais nada escrever sobre coisas locais. Daí a importância da narrativa ficcional em prosa, maneira mais acessível e atual de apresentar a realidade, oferecendo ao leitor maior dose de verossimilhança e, com isso, aproximando o texto da sua experiência pessoal. (ANTONIO CANDIDO 2002: 39-40)

Destacamos, nas palavras de Antonio Cândido, além da questão do nacionalismo, duas outras características das obras literárias em voga no século XIX que decorrem mais precisamente da questão dos gêneros literários: a verossimilhança e a prosa (gênero romance). Era no romance que se encontravam a apresentação e a discussão da experiência pessoal refletindo os costumes constituindo, entre outros, um subgênero que se denominou, mais tarde, *romance de costumes*:

O que mais atraiu o leitor daquele tempo em matéria de romance parece ter sido o de costumes, no qual ele encontrava a vida de todo o dia, sem prejuízo dos lances romanescos que eram então indispensáveis. O brasileiro parecia gostar de ver descritos os lugares, os hábitos, o tipo de gente cuja realidade podia aferir, e que por isso lhe davam a sensação alentadora de que o seu país podia ser promovido à esfera atraente da arte literária. (ANTONIO CANDIDO 2002: 41)

Enfatizamos essa característica da literatura brasileira, pois é também sob a égide da descrição dos costumes, da cotidianidade, do ver-se retratado na tela da televisão e da inter-relação com a realidade que as telenovelas e minisséries brasileiras ocupam um papel extremamente importante na constituição do sentimento de nacionalidade. Papel devido não apenas à sua penetração nas diversas camadas da sociedade brasileira, mas também ao tratamento discursivo, temático e estético que lhe são característicos e que, para muitos, são responsáveis por sua grande audiência. Tratamentos esses que se revelam na constituição da inter-relação entre ficção e cotidiano que Motter (2000-2001: 76) destaca como característica própria da telenovela brasileira:

Se o fio melodramático condutor da história, o apelo à emoção, o caráter de serialidade e duração a situam no espaço da novela, o compromisso social, um modo peculiar de estruturação do cotidiano e a incompletude – que lhe permite manter com o telespectador um diálogo vivo – configuram um fazer próprio, aprimorado e em permanente renovação que individualiza a telenovela como produção genuinamente brasileira.

Assim, a constituição do sentimento de nacionalidade passa necessariamente pelas narrativas literárias ou televisuais produzidas pelas populações que conseguem dessa forma criar/manter referenciais comuns o que possibilitaria ter sentimentos e valores comuns e as elevaria à condição de povo. Esse processo compreende toda sorte de textos: escritos, orais, pictóricos, audiovisuais, etc. Todos esses textos entram na composição daquilo que Halbwachs (1990) denominou memória coletiva.

A memória construída pelas mídias se incorpora à memória coletiva compondo um quadro em que a própria identidade individual se constitui por meio das vivências mediadas pelos meios de comunicação de massa na medida em que as memórias trazidas por esses meios constroem um passado comum e sedimentam uma identidade que pode ser etária, grupal, nacional.⁹ A inter-relação desses elementos opera-se entre os discursos constituídos e constituintes por meio dos quais constrói-se um sentimento de pertencimento forjando o interdiscurso sobre o qual se assenta a memória discursiva¹⁰. É sobre esse aspecto de construção processual da memória coletiva e do sentido de pertencimento que Lopes (2004: 135) enfatiza:

(...) a capacidade da televisão de conectar dimensões temporais de presente, passado e futuro por meio da comemoração e da construção de uma memória coletiva e através da antecipação e da construção de expectativas a eventos ou âmbitos específicos (a ciência, a técnica, a política). Este é o nível que provoca, mesmo que de forma elementar, um sentido de *pertencimento*. (grifo da autora)

Dessa forma, a televisão destaca-se na constituição do sentimento de nacionalidade, pois constrói/desconstrói mecanismos que permeiam a constituição de discursos sobre os mais diversos aspectos da sociedade – sociais, culturais, econômicos -, dando-lhes sentido, atribuindo-lhes valor, organizando-os, estabelecendo vínculos, mesmo que seja pela contradição, pela negação ou pelo esquecimento. Mecanismos esses que se fundam também nas relações de linguagem estabelecidas por meio dos discursos que dizem muito mais do que parecem expressar conforme lembra Foucault (1996: 10): “(...) o discurso (...) não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.”

É incidindo sobre essa capacidade de criar sentidos, sentimentos – “aquilo por que se luta” -, e identidades por meio de discursos que a televisão tem se consolidado ao longo dos anos - principalmente em países cujo surgimento desse meio de comunicação esteve marcado pela relação recorrente entre o ideário e atuação governamentais - no sentido de criar o laço social que caracterizaria esses países como nação. Sobre o papel das mídias na construção das identidades nacionais de países latino-americanos comandados por governos populistas como aqueles instalados no Brasil (Getúlio Vargas), México (Cárdenas) e Argentina (Perón) no período de 1930 a 1950, Martín-Barbero & Rey (2001) afirmam:

⁹ Cf. Jesús Martín-Barbero, *Dos meios às mediações*, e François Jost, *El culto de la televisión como vector de identidad*, in: www.periodismo.uchile.cl/cursos/psicologia/archivos/02_culto.pdf. – capturado em 03.01.06

¹⁰ Compreendemos interdiscurso e memória discursiva de acordo com a definição apresentada por Eni P. Orlandi, in *Análise de discurso: princípios e procedimentos*, p. 31, segundo a qual o interdiscurso se estabelece a partir das relações entre memória e discurso. O interdiscurso é “(...) definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja: é o que chamamos de memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra.”



Naquele primeiro processo de modernização, as mídias de massa foram decisivas para a formação e difusão da identidade e do sentimento nacionais. A idéia de modernidade que sustenta o projeto de construção de nações modernas nesses anos articula um movimento econômico – entrada das economias nacionais na participação do mercado internacional – a um projeto político: constituí-las em nações mediante a criação de uma cultura e de uma identidade nacional.

Entretanto, mesmo nos dias atuais, definição do Brasil como nação ainda parece algo um tanto quanto incerto para Ianni (2004: 180):

Sob o aspecto social, racial, regional e cultural, entre outros, continua em aberto a questão nacional. Em perspectiva ampla, a história do Brasil pode ser vista como a de uma nação em processo, à procura da sua fisionomia. É como se estivesse espalhada no espaço, dispersa no tempo, buscando conformar-se ao nome, encontrar-se com a própria imagem, transformar-se em conceito.

Mas como a nação pode se encontrar com a própria imagem, como se transformar em conceito, como definir sua fisionomia? A identidade brasileira ganha corpo e se firma não apenas por meio da literatura – cuja penetração, num país com população “pouco afeita à leitura”¹¹ e no qual, infelizmente, ainda há um grande número de analfabetos e iletrados¹², é pequena -, mas também, e talvez principalmente, pelas imagens vistas por milhões de brasileiros nas telas de televisão. Essa constatação leva-nos a pensar a linguagem televisiva em sua composição discursiva buscando desvelar os mecanismos pelos quais ela continuamente constrói/desconstrói/reconstrói os sentidos de identidade e nacionalidade.

3. Construção do Sentido de Nacionalidade: Discursos, Enunciação¹³ e Dialogia

O estudo do discurso permite compreender a linguagem numa perspectiva de interação que considera a comunicação não apenas como uma relação entre um emissor e um receptor, mas “como elemento de mediação necessária entre o homem e sua realidade e como forma de engajá-lo na própria realidade” (BRANDÃO 2002: 12). A linguagem, enquanto discurso, é entendida como espaço de conflito, onde se opera o confronto ideológico, próprio dos processos histórico-sociais. Dentro dessa perspectiva, adotamos, neste trabalho, os conceitos de discurso, enunciação e ideologia de acordo com as considerações de Bakhtin (1993, 2002, 2003) e Benveniste (2006).

¹¹ Expressão empregada por Antonio Cândido em *Literatura e Sociedade* para designar uma característica da população brasileira em relação à leitura. É ainda sobre aspecto que ele discorre em, *Literatura e Subdesenvolvimento*, in: *América Latina e sua literatura*, p. 346, desvinculando a questão do gosto pela leitura dos índices de analfabetismo.

¹² Consideramos aqui, idealmente, o conceito de iletramento como oposto ao de letramento e não ao de analfabetismo, o que implica dizer que mesmo uma pessoa alfabetizada poderá ser considerada iletrada na medida em que não consegue compreender os sentidos que se constroem com base num texto escrito.

¹³ Tratamos de outros aspectos referentes à enunciação na televisão em co-autoria com a Profa. Maria Lourdes Motter em: *Gênero teledramatúrgico: entre e a imposição e a criatividade – um retrospecto*, disponível em http://fcom.altavoz.net/prontus_fcom/site/artic/20070416/asocfile/20070416090408/04_maria_de_lourdes_motter.pdf e em nossa tese de doutorado intitulada *Minissérie Grande Sertão: Veredas: gêneros e temas construindo um sentido identitário de nação*.

Bhabha (2003: 199) propõe o entendimento do conceito de nacionalidade “(...) como uma forma de afiliação social e textual (...)” que se opõe ao conceito de nacionalismo como certeza histórica e natureza estável. Segundo esse raciocínio, o importante para compreendermos a nacionalidade e o nacionalismo é termos a noção de localidade da cultura¹⁴, uma localidade que não encontra referência apenas no mundo “real”, mas principalmente num conjunto de sentimentos que emerge nas relações humanas, principalmente naquelas em que a narrativa da nação surge como força aglutinadora, como metáfora da própria nação¹⁵.

As grandes obras literárias seriam metáforas da nação, ou seja – a interpretação dessas obras literárias seguindo um processo de transposição semântica ensejado pela comparação subjetiva presente na metáfora¹⁶ -, seriam a própria nação e não apenas uma representação dela, pois interpretam as diversas temporalidades das “(...) formações culturais e processos sociais sem uma lógica causal centrada.” (Bhabha 2003: 201).

Com base nessa perspectiva, pretendemos abordar alguns elementos da linguagem das telenovelas que nos fazem compreendê-las como criadoras de sentido identitário de nação. Dessa forma, damos prosseguimento ao estudo da ficção televisual como metáfora da nação. Estudo iniciado com a análise da minissérie *Grande Sertão: Veredas*¹⁷ quando constatamos que ela se constituía uma metáfora da nação, pois articulava as diversas temporalidades constituintes da cultura brasileira e as reorganizava, atualizando-as num complexo processo de interpretação e re-interpretação de discursos, sentimentos e desejos de uma parcela da população brasileira (os jagunços, as populações dos sertões, a “elite” dos fazendeiros), que, metonimicamente, projetavam-se como parte integrante de um todo dialeticamente constituído¹⁸.

Bhabha (2003: 2006) afirma que o conceito de povo não se constrói apenas pela reiteração dos “eventos históricos” ou dos “componentes de um corpo político patriótico”, mas

¹⁴ Homi Bhabha, *O local da cultura*, p. 199, afirma a centralidade do local da cultura: “Essa *localidade* está mais *em torno* da temporalidade que *sobre* a historicidade: uma forma de vida que é mais complexa que “comunidade”, mais simbólica que “sociedade”, mais conotativa que “país”, menos patriota que *patrie*, mais retórica que a razão de Estado, mais mitológica que a ideologia, menos homogênea que a hegemonia, menos centrada que o cidadão, mais coletiva que o “sujeito”, mais psíquica do que a civilidade, mais híbrida na articulação de diferenças e identificações culturais do que pode ser representado em qualquer estruturação hierárquica ou binária do antagonismo social.” (grifos do autor)

¹⁵ Para Homi Bhabha, *O local da cultura*, as narrativas marcantes de uma nação funcionam como metáforas dessa nação, como formas de compreender os sentimentos e as temporalidades que fazem com que uma determinada coletividade se compreenda como nação:

¹⁶ Cf. ensaio de Antonio Cândido intitulado A natureza da metáfora, in *O estudo analítico do poema*, p. 99, do qual destacamos a seguinte passagem: “(...) a metáfora, tanto a comum quanto a literária, pressupõe os seguintes elementos”: (1) – semelhança (2) – comparação subjetiva (3) – abstração (4) – transposição (5) formação de uma nova realidade semântica de caráter simbólico.

¹⁷ Minissérie produzida pela Rede Globo de Televisão e levada ao ar em novembro-dezembro de 1985. Adaptação e roteiro de Walter G. Durst, direção de Walter Avancini.

¹⁸ Referimo-nos à tese de doutorado intitulada: *Minissérie Grande Sertão: Veredas: gêneros e temas construindo um sentido identitário de nação*. 2006, ECA-USP.

principalmente por “uma complexa estratégia retórica de referência social”. Dentro desse quadro, surge:

(...) um território conceitual disputado, onde o povo tem de ser pensado num tempo-duplo; o povo consiste em “objetos” históricos de uma pedagogia nacionalista, que atribui ao discurso uma autoridade que se baseia no preestabelecido ou na origem histórica constituída no passado, o povo consiste também “sujeitos” de um processo de significação que deve obliterar qualquer presença anterior ou originária do povo-nação para demonstrar os princípios prodigiosos, vivos do povo como contemporaneidade, como aquele signo do presente através do qual a vida nacional é redimida e reiterada como um processo reprodutivo (BHABHA 2003 206-207)

Trata-se, portanto, de um movimento de constante produção de sentidos por meio de discursos que atualizam fatos históricos, que os re-significam instaurando novas instâncias enunciativas que constituem novos enunciadores-enunciatários potencializados pela atualização - ou seja, a instauração do duplo tempo do qual fala Bhabha. Dito de outra forma, é preciso que se encontrem no discurso do passado significados que façam sentido no presente, que *digam* alguma coisa aos sujeitos do presente.

Nessa perspectiva, Benveniste (2006) e Bakhtin (2002) fornecem fundamentos teóricos para discussão do papel das telenovelas brasileiras como lugar privilegiado de enunciação da nacionalidade brasileira. Benveniste (2006) afirma que é por meio da enunciação que se estabelecem ao mesmo tempo um *eu* e um *tu*, pois, ao apropriar-se da língua, o *eu* “implanta o *outro* diante de si, qualquer que seja o grau de presença que ele atribua a este outro.” (BENVENISTE 2006:84).

Além da categoria pessoa (enunciador-enunciatário), o ato de enunciação instaura as duas outras instâncias: a de espaço e a de tempo. Ao se apropriar da palavra, o sujeito se localiza tanto em termos de espaço (por meio de advérbios) quanto em termos temporais (denotados pelos tempos verbais). O sujeito constrói o seu mundo e a si mesmo quando se constitui como enunciador-enunciatário por meio da apropriação da língua como uma realização pessoal. Essa apropriação se faz por meio da discursivação que “é o mecanismo criador da pessoa, do espaço e do tempo da enunciação.” (FIORIN 2005: 43).

Porém, de acordo com Bakhtin (2002), mesmo essa realização pessoal de apropriação da língua é instaurada por meio da compreensão semiótica que é de natureza social, pois todo enunciado se constrói direcionado e condicionado por duas forças que agem sobre o indivíduo, a individual e a social. A força individual é ela própria constituída social e historicamente por meio das relações semióticas que produzem o surgimento da consciência individual que emerge durante os processos de interação verbal. Dessa maneira, a enunciação individual não pode ser



dissociada do todo social e histórico no qual ela se insere e com o qual dialoga de forma constitutiva e interpretativa.

Dessa forma, toda palavra, entendida aqui em sua dimensão discursiva, demanda uma resposta, uma *contrapalavra*¹⁹. Ou seja, o processo de comunicação verbal, e mais estritamente o processo de construção de sentidos, coloca em jogo não apenas a capacidade de o ser humano expressar-se por meio da fala – referida aqui em seu sentido estrito –, mas também, e principalmente, de se fazer entender e compreender por meio de todo um saber discursivo tecido pelas relações sociais de sujeitos constituídos social e historicamente. É dentro dessa compreensão que reside o princípio da responsividade que caracteriza o pensamento dialógico bakhtiniano.

Para o pensador russo, para operar a linguagem verbal é preciso que os sujeitos da comunicação se apropriem não apenas das estruturas, dos códigos, das regras gramaticais, das palavras, mas também é preciso, principalmente, que sejam capazes de construir sentidos. A significação não pertence ao falante ou ao interlocutor, mas sim ao texto criado entre ambos. A construção de sentidos ocorre por meio de um processo caracterizado pela alteridade, ou seja, de contínua interação com o *outro*. Processo que compreende o verbal, o não-verbal e o extraverbal. Nesse quadro, o extraverbal não corresponde apenas ao contexto imediato que envolve os interlocutores, mas também diz respeito à constituição dos falantes como seres socialmente organizados (e, portanto, ideologicamente constituídos). O extraverbal não se define de maneira mecânica, mas dentro de uma dialética que envolve o percurso que “articulava o verbal e o não-verbal, o dito e o não-dito, o posto e o pressuposto, o entendido e o subentendido.”²⁰

O namoro entre Júlia (Débora Falabella) e Evilásio (Lázaro Ramos), na telenovela *Duas Caras*²¹, que incluiu na trama mais fortemente o tema da discriminação racial, pode ser visto como um exemplo de discursivização²² por meio da qual a instauração da instância enunciativa promove a discussão de uma problemática nacional²³. Isso ocorre porque esse mecanismo situa os enunciadores como sujeitos localizados no tempo e no espaço e, portanto, dotados de

¹⁹ Mikhail Bakhtin, *Marxismo e filosofia ...*, p. 132, afirma: “A compreensão é uma forma de diálogo; ela está para enunciação assim como uma réplica está para a outra no diálogo. Compreender é opor à palavra do locutor a *contrapalavra*.” (grifo do autor)

²⁰ Cf. Valdemir Miotello, Bakhtin em trabalhos de estudo da língua: levantando o problema do pertencimento, in *Estudos Linguísticos XXXV*, p. 176-180, 2006. [176 / 180], disponível em <http://www.gel.org.br/4publica-estudos-2006/sistema06/vm.pdf>, capturado em 15.05.2008.

²¹ *Duas Caras*, telenovela escrita por Aguinaldo Silva, levada ao ar de 01.10.2007 a 31.05.2008, pela Rede Globo de Televisão. Direção de Wolf Maia.

²² Em razão dos objetivos deste texto, não serão analisados pormenorizadamente os mecanismos de discursivização como é o caso dos embreadores.

²³ Tratamos do assunto aqui apenas superficialmente com o interesse de explicitar as instâncias enunciativas.

historicidade. Pode-se dizer que o tema não ficava restrito a uma abordagem individualizante, ao contrário, os discursos, por meio das instâncias enunciativas, revelavam sempre a intencionalidade de se estender a discussão para toda a sociedade.

Evilásio (Lázaro Ramos), quando maltratado ou ofendido pelo Dr. Barreto (Stênio Garcia), não toma o agravo como vindo de apenas uma pessoa (seu futuro sogro), mas atribui valor a essa ofensa dotando-a de uma intencionalidade que ultrapassa a figura da personagem e recai sobre uma boa parcela da sociedade branca brasileira que se julga superior em razão da cor de sua pele ou de sua classe social. Na fala do Dr. Barreto reverbera não apenas a sua voz, mas também a voz do preconceito e da intolerância que são colocados em xeque e surgem por meio das instâncias enunciativas. Evilásio, em suas falas, sempre reforça seu entendimento de que Dr. Barreto é apenas mais um no longo rol de pessoas preconceituosas que têm as mesmas atitudes desprezíveis; o *eu* instaura um *tu* (que se expande para um *vós*) – os preconceituosos e intolerantes - que (se) contrapõe/constrói (a) um *eu* (*nós*) – os negros e os pobres em geral.

Encontram-se ainda as manifestações enunciativas das emissoras de televisão não apenas no conteúdo dos programas, mas também na grade de programação (seleção de programas, horários, temas tratados), nas conhecidas vinhetas (principalmente no caso da Rede Globo: “Brasil a gente vê por aqui”), no tom ufanista característico da transmissão de eventos esportivos em todas as emissoras (mas, sobretudo, na Globo) e nas imagens das belezas naturais brasileiras nas aberturas de programas na maioria das emissoras de televisão.

4. Temporalidades e Cronotopo

É justamente o reconhecimento da capacidade de o ser humano se apropriar, de se conhecer, de conquistar sua subjetividade e reinterpretar o passado por meio dos discursos situados no tempo e no espaço que leva Bhabha (2003: 215) a afirmar que a “cultura nacional vem a ser articulada como uma dialética de temporalidades diversas – moderna, colonial, pós-colonial, “nativa” e, citando Lyotard, conclui: “ela é sempre contemporânea ao ato de recitação. É o ato presente que, a cada vez que ocorre, toma posição na temporalidade efêmera que habita o espaço entre o ‘eu ouvi’ e o ‘você ouvirá’.” A enunciação atualiza o discurso e o torna concreto frente ao mundo no qual se vive e para o qual se buscam respostas em termos pessoais e sociais.

Na perspectiva de Bakhtin (2003), as diversas temporalidades emergem por meio da inter-relação que se constrói entre forma e conteúdo permeada pela relação tempo-espaço



presente na sociedade e que é incorporada à literatura²⁴. Para investigar e compreender essa inter-relação, Bakhtin (1993: 211) criou o conceito de cronotopo²⁵. Para o estudioso russo, a relação tempo-espaço é dinâmica e organicamente construída de maneira concomitante pelo autor, obra e leitor na medida em que todos se inserem no quadro da comunicação dialógica. Assim, na literatura, a característica cronotópica se evidenciaria na maneira como as pessoas são representadas²⁶ e, por conseguinte, se concretizaria por meio das expansões/contrações das dimensões espaciais e temporais nas quais atuariam essas pessoas. O cronotopo da vida cotidiana é matizado pelas relações sociais, enquanto o cronotopo de aventuras é caracterizado pelas sucessões operadas no espaço físico²⁷.

Assim, o conceito de cronotopo, como todos os conceitos desenvolvidos por Bakhtin, integra-se de maneira constitutiva e orgânica ao mundo construído pela enunciação e pelo discurso. A inter-relação tempo-espaço se configura como uma espécie de denominador comum onde se aglutinam, debatem-se e, enfim, de onde emergem as particularidades dos seres construídos por meio das interações sociais.

4.1. Telenovelas Adaptadas e Cronotopo

O uso de histórias adaptadas de textos literários pode ser visto como uma forma de aceitação do *status quo*, como uma espécie de escapismo, como uma forma de fugir da realidade. Guimarães (1996-97) afirma que, a partir de 1975, “se às telenovelas originais cabe representar o Brasil contemporâneo, às adaptações cabe apresentar ao telespectador o Brasil histórico.”. E conclui que as novelas históricas teriam sido empregadas como uma forma de o governo militar incentivar uma fuga da discussão dos problemas contemporâneos²⁸. Entretanto, parece-nos importante assinalar que a chave de interpretação de uma obra estética (literária ou televisual) não se encontra restrita ao espaço-tempo retratado na história, mas se localiza no espaço da interdiscursividade que instaura, a partir dos significados criados na obra revista por um adaptador contemporâneo ao telespectador, novas leituras imprimindo novas significações

²⁴ Katerina Clark & Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, p. 296, afirmam que Bakhtin: “Insiste (...) na natureza histórica de tais conceitos [tempo e espaço], no fato de que, em épocas diferentes, combinações diferentes de espaço tempo foram utilizadas a fim de moldar a realidade externa. A mais paradigmática expressão de cronótopos passados encontra-se em textos literários. Uma vez que moldam mundos inteiros, os autores são inelutavelmente forçados a empregar as categorias organizadoras dos mundos que eles próprios habitam.”

²⁵ M. Bakhtin, *Questões de literatura e de estética ...*, p. 211, explica esse conceito como a “(...) fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo do enredo e da história. Os índices do transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico.”

²⁶ Cf. Katerina Clark & Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, principalmente p. 296-300.

²⁷ Cf. Katerina Clark & Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, p. 300.

²⁸ Em 1975, o Ministro da Educação, Ney Braga, sob o governo do General Geisel, publica o Plano Nacional de Cultura que propõe a valorização da cultura nacional por intermédio dos meios de comunicação de massa e em especial da televisão. Logo depois, volta a ser veiculadas as telenovelas de conteúdo “histórico”.

aos temas tratados, alterando o texto-fonte para que ele se torne legível e agradável para seu público.

Assim, por exemplo, as diversas adaptações de obras literárias como *Sinhá Moça* (Maria Dezonne Pacheco Fernandes, escrita na década de 1940) e *Escrava Isaura* (Bernardo Guimarães, 1875) contêm visões diferentes sobre a escravidão em relação àquela retratada nas obras originais. As adaptações de *Sinhá Moça* ou *Escrava Isaura* contêm também a luta dos escravos pela liberdade, a luta política contra o poder dos escravocratas – representantes de um sistema de produção francamente em decadência - e a luta pela liberdade dos escravos empreendida pelos abolicionistas, a luta contra a violência em relação à pessoa humana que, em virtude de um regime econômico e político, é privada de ser dona da própria vida. Essas preocupações não se faziam presentes, por exemplo, na obra original de Bernardo Guimarães²⁹,

Os cronotopos senzala e casa-grande presentes nas duas telenovelas possuem matizes diferentes daqueles constantes nos textos originais, uma vez que como cronotopos *adaptados* não correspondem às relações construídas entre tempo-espço da época da obra literária, mas sim a uma nova relação tempo-espço específica da época da adaptação. O cronotopo não é fixo nem rígido; ele se constrói dinâmica e organicamente no tecido social regido pelos discursos impregnados pela dimensão dialógica das relações de linguagem.³⁰

Por isso, é preciso cautela ao analisar a transposição de obras literárias para a televisão ou mesmo o *remake* de uma telenovela para que não se acredite que se trata de uma ingênua repetição do já-visto e do já-conhecido. Isso porque esse tipo de adaptação coloca-nos diante da instauração do duplo-tempo a se refere Bhabha (2003: 207) “para demonstrar os princípios prodigiosos, vivos do povo como contemporaneidade, como aquele signo do presente através do qual a vida nacional é redimida e reiterada como um processo reprodutivo” e possibilita novas interpretações e aproximações que incidem sobre o antigo e o atual tornando-os passíveis de compreensão e transformação.

5. Telenovela e Cotidiano

Mais uma vez o texto de Mia Couto nos inspira a continuar a reflexão em torno da telenovela brasileira e a construção de um sentimento de nacionalidade. Desta feita, o autor relata como se aproximou da narrativa de Jorge Amado pelo que ela tinha de comum com o

²⁹ Cf. Alfredo Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira*, principalmente p. 142.

³⁰ É interessante observar como Mário Vargas Llosa, em entrevista a Ubiratan Brasil, sob o título de A invenção do real, *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, p.D1, 21.11.2004, relaciona a mudança no tratamento do tempo operada nos romances modernos e a cultura da imagem: “A grande diferença entre a literatura clássica e a moderna é que nesta última o tempo transcorre veloz e deixa inúteis os intervalos. Aí é que está fundamentalmente a influência da cultura da imagem. O cinema nos ensinou um tratamento de tempo que antes era inconcebível. Vivemos mais rápido e construímos romances em que o tempo se sintetiza e a história é narrada por meio de retrocessos e avanços temporais.”



povo africano, a cotidianidade, demonstrada nos gestos, nos andares, nos costumes de seus personagens.

Seus personagens eram vizinhos não de um lugar, mas da nossa própria vida. Gente pobre, gente com os nossos nomes, gente com as nossas raças passeavam pelas páginas do autor brasileiro. Ali estavam os nossos malandros, ali estavam os terreiros onde falam os deuses, ali estava o cheiro de nossa comida, ali estava a sensualidade e o perfume de nossas mulheres. No fundo, Jorge Amado nos fazia regressar a nós mesmos.³¹

Ao se referir à construção do conceito de povo, Bhabha (2003) reitera, como vimos, a necessidade de se recontar a(s) história(s), de se criarem por meio dos discursos as condições para que compreendamos o passado e possamos nos situar, enquanto povo ou nação, no presente. A condensação das temporalidades em busca da construção de sentido produzida pelo interdiscurso - do qual passamos a fazer parte na medida em que o constituímos e somos por ele constituídos por meio da enunciação – que só é possível por meio da compreensão semiótica.

Os fragmentos, retalhos e restos da vida cotidiana devem ser repetidamente transformados nos signos de uma cultura nacional coerente, enquanto o próprio ato da performance narrativa interpela um círculo crescente de sujeitos nacionais. Na produção da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativa, do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente, do performativo. É através deste processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna o lugar de *escrever a nação*. (BHABHA 2003: 207) (grifos do autor)

A ambivalência como lugar sobre o qual é possível “escrever a nação” surge como resultado da cisão de sujeitos constituídos por dois discursos, um de cunho nacionalista, pedagógico, de origem histórica, e outro marcado pela contemporaneidade, pela instauração de um processo de significação marcado pelos signos contemporâneos. É o performativo, como marca do presente, que permite a emergência da heterogeneidade, dos “discursos das minorias” (BHABHA 2003: 210). É a tensão entre esses dois discursos que “assinala a individualidade da nação” (BHABHA 2003: 210).

A telenovela brasileira, pensada em termos dos discursos mencionados por Bhabha, pode ser relacionada ao discurso performativo uma vez que instaura a interpretação de um passado em constante correlação com o presente, atribuindo-lhe signos passíveis de ser compreendidos na contemporaneidade. Gostaríamos de pensar esse caráter performativo mesmo em termos de presente, pois a telenovela instaura um processo de interpretação/reinterpretação do presente estabelecendo correlações com outras visões desse mesmo presente. Para que isso

³¹ Em palestra proferida por ocasião do (re)lançamento da obra de Jorge Amado pela Cia. Das Letras e reproduzida na íntegra no Caderno2-D9- do jornal *O Estado de S. Paulo* de 05.04.2008, sob o título: ... e fazer do nosso sonho uma casa.

ocorra, porém, é preciso encontrar signos, enunciados, discursos que possibilitem a construção de sentido.

Na telenovela brasileira, a construção de sentidos se opera pela intersecção de dois estratos básicos conforme análise de Motter (2004): o melodramático e o realista (marcado pela estrutura do cotidiano). É por meio de uma constante combinatória entre elementos desses dois estratos que as histórias se constroem, personagens ganham vida diante de nossos olhos e compartilham a intimidade de nossos lares durante vários meses.

É o imbricamento constante entre esses dois níveis que permite à telenovela brasileira tratar temas nacionais complexos com a mesma naturalidade com que se conversa com um amigo ou um vizinho. Essa naturalidade advém de uma arquitetura baseada no cotidiano e que mescla o particular e o coletivo, o individual e o social, o local e o nacional/mundial. Fornecendo, em certa medida, a própria tensão entre o humano-particular e o humano-genérico constituinte de todo indivíduo (Heller 2004) que se constrói/desconstrói continuamente por meio das relações sociais e discursivas. Os temas, as discussões motivadas pela telenovela invadem/envolvem uma extensa paratextualidade que ultrapassa em muito os chamados meios de comunicação de massa³².

Considerações finais

As telenovelas brasileiras destacam-se na constituição do sentimento de nacionalidade, pois constroem/desconstroem discursos sobre os mais diversos aspectos da sociedade – sociais, culturais, econômicos -, dando-lhes sentido, atribuindo-lhes valor, organizando-os, estabelecendo vínculos, seja pela contradição, pela negação, ou pelo esquecimento. Esse processo constante de construção/desconstrução de discursos ocorre por meio do emprego de mecanismos de discursivização (instauração das categorias de pessoa, tempo e espaço), da escolha dos temas e do tratamento estético que se conjugam em uma estrutura marcada pela inter-relação entre os dois níveis constituintes, segundo Motter (2004), da telenovela brasileira: o melodramático e o realista (marcado pela estrutura do cotidiano).

Esses mecanismos permitem emergência do caráter cronotópico das temporalidades presentes em boa parte das telenovelas brasileiras que vinculam inexoravelmente espaços e

³² A esse respeito Maria Lourdes Motter, *Mecanismos de renovação do gênero telenovela ...*, p. 264-265, afirma: “A telenovela se firma como um referente universal por ultrapassar largamente sua audiência, já suficientemente expressiva por si mesma, e alcançar o todo do conjunto social. Em torno ou a partir desse referencial se desenvolvem desde as mais mezinhas conversas cotidianas até as grandes discussões, nas relações face a face, nas que envolvem grandes interesses nacionais, campos especializados e sujeitos a diferentes mediações. (...) No Brasil, tanto a adesão à telenovela como a sua rejeição passam por algum tipo de conhecimento circulante na vida cotidiana nacional do qual não há como ficar fora. Ela entra na composição de nossa cultura como reflexo e refração, numa dinâmica em o segundo termo pode reafirmar caminhos ou sugerir atalhos para a compreensão da realidade e das possibilidades de modificá-la.”



memórias - individuais e coletivas - às condições sociais e políticas presentes na sociedade brasileira, fazendo com que essas produções surjam como uma metáfora da nação que se busca, que procura sua imagem, que procura um conceito para se entender. Uma nação cujo povo se (re)conhece muito mais pelas imagens e discursos fragmentados da linguagem televisual do que pelas palavras impressas nas páginas de livros, confirmando uma tradição de compreensão, já detectada na literatura, muito mais ligada à oralidade que à escrita, à emoção que à razão³³.

Referências bibliográficas

- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. São Paulo: 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)**. 3ª. Ed. São Paulo: Hucitec/Editora da UNESP, 1993.
- BRANDÃO, Helena N. **Introdução à análise do discurso**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1965.
- CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: FFLCH-USP, 1987.
- FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 2005.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- GUIMARÃES, Hélio. A presença da literatura na televisão. **Revista da USP**, São Paulo (32): 190-198, dezembro/fevereiro 1996-97.
- HELLER, A. **O cotidiano e a história**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004.
- IANNI, Octávio. **A idéia de Brasil moderno**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- IANNI, Octavio. Nação e narração, in Flávio Aguiar (org), **Antonio Candido: Pensamento e militância**, São Paulo: Editora Perseu Abramo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.
- JOST, François. **Seis lições sobre televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- LOPES, Maria Immacolata V. (org.). **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo, Loyola, 2004.
- MIOTELLO, Valdemir. Bakhtin em trabalhos de estudo da língua: levantando o problema do pertencimento, in: **Estudos Lingüísticos XXXV**, p. 176-180, 2006. [176 / 180], disponível em <http://www.gel.org.br/4publica-estudos-2006/sistema06/vm.pdf>, capturado em 15.05.2008
- MOTTER, Maria Lourdes. A telenovela: documento histórico e lugar de memória. **REVISTA USP**, Comunicação, Coordenadoria de Comunicação Social, Universidade de São Paulo – no. 48, p. 74-78, dez/fev. 2000-2001.
- MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: LOPES, M. I. V. (org.). **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo, Loyola, 2004.
- MOTTER, Maria Lourdes. **Telenovela: reflexo e refração na arte do cotidiano**. In: www.intercom.org.br/papers/xxi-ci/gt21/GT2109.PDF, p. 1-66 .2002b. Acesso em 31.01.06.
- MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. **Minissérie Grande Sertão: gêneros e temas construindo um sentimento identitário de nação**. Tese de doutorado apresentada à ECA-USP, 2006.

³³ Referindo-se ao romantismo brasileiro, Antonio Cândido, *Literatura e sociedade*, p. 96, afirma que mesmo a literatura brasileira, devido à ausência de um público alfabetizado ou “pouco afeito à leitura”, “(...) formou-se, dispensando o intermédio da página impressa (...) requerendo no escritor certas características de facilidade e ênfase (...). A grande maioria dos nossos escritores, em prosa e verso, *fala* de pena em punho e prefigura um leitor que ouve o som da sua voz brotar a cada passo por entre as linhas.” (grifos do autor)